

SUSANA SALIENDO DEL BAÑO. UN PASEO DE SIGLOS A LA VANGUARDIA.

JOAN OLEZA

Universitat de València

Publicado en F. Tomás ed. *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona. Anthropos, 2005, pp. 187-199.

En homenaje a Francisco Ayala

“Susana saliendo del baño” es una pequeña joya de una vanguardia española que, para cuando se publicó, anunciaba ya signos de agotamiento y de cambio. Apareció dentro del libro de relatos *El boxeador y un ángel* (Madrid. Cuadernos literarios) en 1929, el mismo año del estreno de *Un chien andalou*, de Buñuel, en el Cine Royalty de Madrid, y un año antes tan sólo de *El nuevo romanticismo*, de José Díaz Fernández, y de la encuesta que en la *Gaceta literaria* proclamó la muerte de la vanguardia. Para entonces Francisco Ayala tenía veintitrés años, había ya publicado dos novelas breves, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (Madrid. Industrial Gráfica. 1925) e *Historia de un amanecer* (Madrid, ed. Castilla. 1926), y no tardaría en publicar *Cazador en el alba* (Madrid, eds. Ulises, 1930), que conformaría junto con *El boxeador y un ángel* su obra más característicamente vanguardista, aquella en la que el autor se sintió más próximo al grupo de la *Gaceta literaria* y, sobre todo, de la *Revista de Occidente*.

Si situamos el punto de vista del lector en torno al año 2000 el relato no podría ser más banal. La sencillez de su composición es notable, y puede configurarse a partir de dos secuencias. En la primera un cuerpo que tardará en cobrar el nombre de Susana se abandona, aletargado, en la bañera, hasta que recobra el movimiento, se lava y, finalmente, sale de la bañera. En la segunda, Susana, ahora ya sí, con nombre, y puesta en pie, se exhibe ante el espejo y otros objetos del cuarto de baño, que la admiran; el relato culmina con el efecto que su presencia produce en el espejo: una sonrisa.

La inanidad nos asalta. Un conspicuo preciosismo para trasladarnos una nimiedad. Y sin embargo, el adiestramiento del hablante en los usos del lenguaje

advierde que todo acto de palabra exige para realizarse unas condiciones de felicidad, unas presuposiciones no enunciadas pero que hacen posible que ese acto adquiera capacidad de efecto sobre los interlocutores. Una de estas presuposiciones es la de que si se cuenta algo es porque se presupone que ese algo tiene importancia o interés para quien lo cuenta, es oportuno o inoportuno en la situación en que se cuenta, y por ello vale la pena que se le escuche, renunciando los interlocutores al propio turno de palabra. Si este es uno de los principios generales de cooperación entre hablantes, propio de toda conversación, según estableció H.P.Grice¹, lo es de forma mucho más radical en la situación comunicativa literaria, que como ha explicado M.L.Pratt (1977) se caracteriza por el hecho de que los lectores ceden de entrada su derecho al turno de palabra precisamente porque se supone que el texto que se va a leer tiene los avales necesarios para ser escuchado, es decir, para ser intercambiado por silencio.

Podríamos poner nombre a las secuencias y quizás entonces comprenderíamos mejor el interés que suscita. La primera sería la del baño de Susana, y transcurriría desde la quietud inicial a la salida de la bañera. La segunda es la de la contemplación admirada de los objetos que la rodean, quizás interpretable como metáfora de su propia satisfacción, dado que por medio anda un espejo. Una y otra juntas, en sucesión, configuran un relato, esto es, una transformación situacional: el aletargamiento del cuerpo en el baño se transforma en la contemplación gozosa de su cuerpo por Susana. El baño es el operador que transforma el aletargamiento en contemplación gozosa, el que produce el triunfo del cuerpo entre los objetos, su coro de admiradores.

Habrá que admitir que este triunfo tiene algo de nuevo. El espejo traslada al ámbito privado, a la intimidad y al reconocimiento personal el escenario público de reconocimiento comunitario del éxito personal, el arco de triunfo clásico – reciclado por los humanistas primero, y por la cultura cortesana después--, pero sólo después del *Dios ha muerto*, de Nietzsche, y de la legitimación científica del placer corporal, por Freud, podía haberse dado este triunfo personal no por el éxito militar, ni por la cantidad de poder alcanzado, ni por la riqueza acumulada, ni siquiera por la nobleza o santidad del espíritu, sino pura y exclusivamente por la virtud de la belleza (o quizás de la complacencia) física, estimulada, acariciada, enaltecida por el baño.

¹ Grice, H.P. (1967): *Logic and Conversation*. Cito esta obra, hasta hace poco inmanejable directamente, a través de glosas críticas y extractos, y muy especialmente de Pratt, M.L. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington-London. Indiana UP. 1977.

*

Si se deja caer por un momento la mirada ya no sobre el relato sino sobre el personaje, es cierto que tiene un nombre que se enuncia desde el título, pero que tarda en emparejarse con este cuerpo. Al principio se trata sobre todo de un cuerpo, y a lo largo de todo el relato carecerá de habla, será el mero soporte de unas imágenes predeciblemente creacionistas. Su cabeza es de “algas verdirrojas”; sus orejas son “rosadas y tiernas caracolas”; sus dedos son “cinco raíces clavadas en la esponja”; su brazo “surcado de venas” se alza como “una señal”; el cuello es “metálico”; el hombro, una isla; el pecho, una “hoja de mapamundi” con “dos hemisferios temblorosos”; el vientre se muestra “en ángulo” y las rodillas “paralelas”. Son atributos con dos características bien notables, por cierto: su materialidad cósmica, por un lado; el desmembramiento de la representación, por el otro. Cuando ese cuerpo salga de su sopor, serán los cabellos los que floten huyendo, el brazo el que surja, la mano la que adapte su caricia a la curva del contorno, los pies los que se apunten triangularmente. Y si se observa con atención sólo los objetos parecen tener vida propia, iniciativa, designio, por lo menos hasta el desenlace del relato: los dos grifos la miran pensativos; el agua canta en sus orejas, tiembla para desviar sus formas, multiplica cada perfil, cierra su garganta con un hilo verde. Incluso al final, en el desenlace, los objetos siguen disfrutando de esa misma animación: son el espejo, el lavabo, el asiento redondo y vegetal los que la admiran. Pero para entonces Susana ya ha dejado de ser un ser fragmentado, desmembrado, cosificado, y ha adquirido movimiento ella también, y propósito: pisa el agua, salta con gesto audaz de ciclista sobre el borde de la bañera, se cubre de largos pliegues blancos...El baño la ha transformado de cuerpo inerte en sujeto, pero esa transformación, la emergencia del sujeto, se realiza únicamente en virtud y por virtud del cuerpo. Como le hubiera gustado añadir a Foucault: el cuerpo es el lugar donde se construye el sujeto.

El texto es de una pureza monológica radical. Todo lo contrario de lo que solemos pedirle a nuestro propio final de siglo. Aquí se escucha únicamente al narrador, un narrador situado fuera de la representación, pero cuya voz se desentiende de toda circunstancia, de toda temporalidad histórica --se trata de un minuto, dice muy bergsonianamente, elástico e inminente, y en consecuencia de un tiempo interior, de un tiempo de la conciencia--, para centrarse en su personaje, o mejor dicho, para centrar al personaje como objeto de su mirada y de su voz. Susana ocupa el centro de esa mirada,

pero es una protagonista tan sólo aparente. Si se nos atrae hacia ella es para analizarla, calibrarla, rodearla, ponderarla....

Porque esa mirada del narrador nos obliga a una contemplación fría: si el agua canta es una canción de azogue, el cuello es metálico, los pies forman un triángulo, las rodillas son dos líneas paralelas, hasta los atributos que uno podría esperar más impregnados de sensualidad carecen de ella: el vientre en ángulo, los senos temblorosos, sí, pero como dos hemisferios de una hoja de mapamundi. La huella del cubismo es evidente, y esos senos recuerdan además las circunferencias planas de los años treinta de un Matisse (“La danse”, óleo sobre tela (tres partes), 1931-33; “La Musique”, óleo sobre tela, 1939...), o de un Fernand Léger (“Composition aux trois personnages”, *crayon sur papier*, 1932), incluso del propio Picasso, que siempre percibió con inflamado erotismo los senos femeninos y que no obstante, allá por los años treinta, pintó algunas mujeres de cuerpo extremadamente plano (“La femme aux pigeons”, 1930; “La lecture”, 1932...). La reiteración de una sensación neutra, ni caliente ni fría, en los dos primeros párrafos; el espejo confinado en una elipse de celuloide; el tablero de corcho, sin color ni temperatura; el jabón que se aburre...son notas que vienen a completar ese clima aséptico, frío, donde el cuerpo pierde su poder perturbador y el baño sus efluvios sensuales, donde el erotismo parece desarmado, y donde paradójicamente, el triunfo del cuerpo, logro de una filosofía dionisiaca, se transforma en orden, en medida, en esquema, en idea apolínea, gracias a una técnica depurada y precisa de deshumanización.

*

El escenario del triunfo de Susana es el cuarto de baño, un curioso escenario, a decir verdad. Es cierto que no es contemplado directamente, ni en su conjunto, sino por medio de procedimientos que lo fragmentan, como al cuerpo de Susana, y que sugiere levemente, casi sin tocarlos, a los objetos. Estos, y la materia de que están constituidos, son las verdaderas marcas del espacio, sus indicios más auténticos: los grifos de níquel, la bañera de porcelana, el tablero de corcho, la elipse de celuloide, el espejo de azogue...Un espacio anónimo, pero inequívocamente urbano, moderno, propio de esas pastorales tecnocráticas de la Bauhaus, de Gropius y Mies van der Rohe, de Le Corbussier y Léger, del *Ballet mécanique*, de que hablaba Marshall Berman ².

² *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Madrid. Siglo XXI. 1988 (la edición original, en inglés, en 1982)

Como ha explicado G. Duby³ es con la Reforma y la Contrarreforma cuando comienza la desaprobación de los baños públicos, heredados de la época romana y musulmana, por su indecencia. Pero la concepción moderna de la higiene personal tardó todavía siglos en cristalizar como alternativa al baño público. Fue obviamente entre las clases dirigentes donde se alentó la búsqueda de soluciones diferenciadas, como muestra este pasaje de una crónica del siglo XVI: "En casa de Anton Tucher de Nuremberg, el amo pasa de su habitación a una pequeña pieza en la que se desnuda, donde se ha instalado un balde cerca de una estufa de latón sobre un suelo enlosado cubierto de listones de madera" (Duby 1992, 290). En la primera mitad del siglo siguiente se introduce en las cortes europeas el sillico, un retrete portátil que alejó a los nobles de las fétidas letrinas comunes. Con el sillico surgen las primeras expresiones modernas del cuarto de baño, que comenzaron a ser altamente apreciadas. En una escatológica carta de 1694, la Duquesa de Orleans comenta a la electriz de Hannover sus penas por no disponer de un baño privado: "Sois muy dichosa de poder cagar cuando queráis: ¡cagad, pues, toda vuestra mierda de golpe! [...] No ocurre lo mismo aquí, donde estoy obligada a guardar mi cagallón hasta la noche; no hay retretes en la casa [...] por consiguiente, la molestia de tener que ir a cagar fuera me enfada, porque me gusta cagar a mi aire, cuando mi culo no se expone a nada. Item todo el mundo nos ve cagar; pasan por allí hombres, mujeres, chicas, chicos, clérigos y suizos [...] Ya veis que no hay placer sin pena, pues si no tuviera que cagar estaría en Fontainebleau como pez en el agua"⁴. "Debido al costo de los baños privados, los públicos no desaparecieron del todo, pero ya no se ven como una institución social, sino como algo inevitable. El deseo popular era disponer de un baño propio. Lo que finalmente permitió cumplir este anhelo, fue una serie de inventos que sin interrupción van apareciendo desde fines del siglo XVIII. Primero se proponen diversos tipos de excusados e ingeniosos artefactos higiénicos, aunque muchos de dudosa eficacia. Con la extensión del agua corriente y de fuentes económicas de energía, se inventarán e incorporarán a la vivienda, sucesivamente, el lavabo, el excusado, la bañera, la ducha y el bidé. De este modo se definirá el baño actual, probado en las cárceles hacia 1845 y popularizado en los hoteles norteamericanos a fines del siglo XIX, y cuya característica principal es construirse a partir de una concepción privada de la higiene. En este sentido, es todo lo opuesto a las

³ G. Duby y P. Ariès (eds). *Historia de la vida privada*. Madrid. Taurus. Vol. IV. 1992.

⁴ D. Laporte, *Historia de la mierda*. Valencia. Pre-textos. 1978. Debo esta y la anterior cita a R. Goycoolea Prado: "De las termas al excusado. Una historia de la vida privada a través del desarrollo del baño": <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/termas.pdf>.

termas romanas. No en vano, el lujo más sibarita de las mansiones actuales es disponer de un baño por habitación y otro para los invitados”⁵

El cuarto de baño como espacio de la intimidad corporal es pues un espacio eminentemente contemporáneo, que no había conseguido su entrada en la literatura (aunque sí en el cine) hasta esas mismas fechas, en que proclama con un gesto de manifiesto su libre acceso a la representación literaria, como el urinario de porcelana de Duchamp, un *ready-made* de 1917 (**Imagen 1**), lo había hecho en el terreno del arte de vanguardia, pero en una época en la que el arte había roto con la representación de la realidad y lo único que estaba dispuesto a admitir eran los platos rotos, esto es, los objetos sueltos y sus fragmentos, como puede verse (**Imagen 2**) en el óleo con espejos pegados sobre tela “El lavabo”, de Juan Gris (1912).

*

Por innovadora que fuera la escenificación literaria de un cuarto de baño, no lo era la imagen de una mujer, joven o no tan joven, en el baño, incluso si se deja a un lado la de las mujeres en un baño público, o bañándose en grupo, desde un grabado de la escuela de Durero en el siglo XVI hasta las bañistas de Cezanne, pasando por el extraordinario “Baño turco” de Ingres, tan importante para Picasso, o el no menos extraordinario “Mujeres turcas en el baño” de Delacroix. La mujer en solitario, en el agua, tiene un primer referente magistral en “Mujer bañándose” (1654) (**Imagen 3**), de Rembrandt, cuadro en el que la joven se atreve, no sin tiento, a meter sus piernas en el agua, mientras se arremanga pudorosa la camisa. Ingres desnudará a sus bañistas en la “Bañista de Valpinçon”(1808) (**Imagen 4**), en el Louvre, en “La pequeña bañista” (1819), o en la “Mujer en el baño” (1864), las tres de espaldas al espectador, las tres suavemente idealizadas, y sólo una de ellas, la de 1808, captada en su intimidad. También de espaldas está la “Mujer saliendo del baño” (1868-69) de Rosales, en el Prado, que debió ver Ayala. En el período impresionista el tema alcanza su apogeo, con Toulouse-Lautrec, Berthe Morisot y, sobre todo, gracias a la serie interminable de dibujos, grabados, pasteles, óleos y esculturas en bronce de Edgar Degas (**Imágenes 5 y 6**), quien representó a tantas jóvenes en el baño –generalmente un barreño, a veces una bañera en una alcoba, nunca en un cuarto de baño- como caballos o bailarinas, y la mayoría de ellas en movimiento, a veces enérgico o forzado, que incorpora toallas o

⁵ R. Goycoolea Prado: “De las termas al excusado...” op. cit.

lienzos blancos, captado desde su espalda, o a medio volverse, y casi siempre en la intimidad, pues es la intimidad de la mujer, sus costumbres más secretas, lo que fascina a estos pintores casi exclusivamente masculinos del Fin de Siglo, que la espían en su aseo diario, mientras se lava, se seca, se peina, se pone una bata, se ata el corsé o se sube las medias. Si Degas aporta a la escena naturalidad desinhibida e intimidad, Renoir le aportará la rotundidad de un cuerpo dibujado con voluptuosidad clasicista. Renoir, además, comienza a girar el desnudo femenino hacia el espectador en “Después del baño” (1888), pero nos lo muestra ya plenamente de frente en su extensa serie de las “Bañistas”, la gran mayoría de ellas en un entorno natural, no de alcoba (**Imágenes 7 y 8**): “Bañista con pelo largo” (1884-87), “Gran bañista” (1884), “Bañista arreglándose el pelo” (1893), “Bañista adormilada”(1897)... así como en su “Mujer desnuda saliendo del baño” (1888). Las bañistas de Renoir suelen estar de pie, desinhibidas, reclamando casi la mirada del espectador, con sus formas plenas y sus cabelleras de fuego. Cuando el tema llega a las Vanguardias , a Picasso y a Braque (**Imagen, 9**), en un primer momento devuelven la bañista al aire libre, junto al mar, y la someten al tratamiento cubista, aunque ya nada queda en ellas de inhibición. En suma, a lo largo de este paseo por los siglos para contemplar a la mujer en el baño, ella se va liberando de sus ropas, va perdiendo sus inhibiciones, vuelve su desnudez hacia los ojos del espectador, y se encierra en una alcoba con una bañera o barreño, con su toalla o su lienzo blanco, para abandonarse libremente a su intimidad, de la que el pintor es un codicioso ladrón. Cuando el tema llega a Ayala no hace falta más que precisar el nuevo escenario, ese cuarto de baño “art déco” con su espejo oval de celuloide, y la gestualidad de la mujer de vanguardia: la sonrisa de su propia seguridad y el movimiento de su cuerpo, como el de un ciclista, de atleta.⁶

*

Si el baño y el aseo de la mujer adquieren tal protagonismo en la pintura del último tercio del siglo XIX, el texto de Ayala no agota en él sus sugerencias artísticas, que conforman un entramado intertextual sofisticadamente culturalista. La “cabeza de algas verdirrojas”, “muerta sobre bandeja de cristal”, parecería suscitar el recuerdo del “Estudio para la cabeza de Ofelia” (1851) y la “Ofelia” (1851-52) de Millais, o el recuerdo de la cabeza del Bautista, sostenida por Salomé en una bandeja, si la pintura

⁶ . El cuadro de René Magritte: “La bañista” (1923), da cuenta de esta nueva imagen de la bañista como atleta, aunque no se trate de un desnudo ni el escenario sea un cuarto de baño (**Imagen 10**).

del primero y el tema del segundo no estuvieran tan marcados por el decadentismo como para ser suscritos por un texto vanguardista, y si finalmente la alusión no desembocara, explícitamente, en “la cabeza: mojada y trágica medusa” del final del texto, aportando de paso su única nota dramática, aunque amortiguada por esas algas que sustituyen a las serpientes de la cabeza degollada de la Gorgona.

Pero el paso de la quietud de la muerte –“¡muertos los ojos en su sueño marítimo!”— a la vida --“nació en aquel mapa claro la isla de un hombro”— en un medio que retóricamente es tratado como marino –“sueño marítimo”, “isla”, “naufragó en una tibia aurora”--, y en una bañera que suscita el recuerdo de la concha clásica, trae consigo el eco mitológico del nacimiento de Venus y del florecimiento de su belleza entre las aguas.

La autocontemplación gozosa de Susana en el espejo suscita otro mito clásico, el de Narciso, y otra imagen clave de la pintura occidental, la de la mujer en el espejo, que si nos retrotrae a dos bellos modelos clásicos, la “Mujer mirándose al espejo” (1512-15), del Tiziano, y “La Venus del espejo” de Velázquez, es en el período impresionista cuando alcanza su verdadero protagonismo, con una obra maestra como “Mujer ante el espejo” (1876-77), de Manet, y múltiples variaciones de la mujer empolvándose, aseándose, peinándose o atándose el corsé de B. Morisot, de Toulouse-Lautrec, etc. Las Vanguardias incorporan el decaído “desnudo frente a un espejo” (1919) de Joan Miró, la dramática y oscura “Madonna” (1895-1902) de E. Munch, y sobre todo las diversas variaciones de Picasso, desde el aguafuerte “La toilette de la mère” (1905) hasta la serie de los arlequines, en el período rosa, “Familia de arlequines” (1905, aguada y tinta china sobre papel) y, sobre todo, “La toilette” (1906) ([Imagen 11](#)), y bastantes años más tarde, hasta la “Muchacha ante el espejo” (1932) ([Imagen 12](#)). De esta extensa tradición sólo la Venus de Velásquez y la muchacha de “La toilette” de Picasso exhiben su cuerpo en la plenitud de su presencia, pero la Venus de Velásquez está vuelta de espaldas, como muchas de estas imágenes de mujeres desnudas en el baño y ante el espejo, y la joven pelirroja de Picasso tiene un gesto casi funcional, de sujetarse el cabello, y una testigo que sostiene el espejo.

Tampoco hay sonrisa, ni cuarto de baño, por lo que el texto de Ayala se abre paso entre un mito bíblico como el de Susana, con su asociación de belleza, deleite y pecado, otro clásico como el del nacimiento de Venus, uno romántico como el de la Medusa, y otro modernista como el de Narciso, para afirmar con radicalidad un mito de vanguardia, el del triunfo puro del cuerpo, y no en el mar, ni en el huerto, ni en la

alcoba, sino en un cuarto de baño, y no para el amor, ni para la procreación, sino para el deleite de la libre autocontemplación.

*

En un texto tan sofisticadamente culturalista, tan novecentista a la manera de Ortega y, a la vez, de d'Ors, el título tematiza el relato, aboliendo la necesidad de una historia, y nos remite por encima de cualquiera otra alusión a un mito bíblico.

Todo el mundo —o casi— recuerda la historia de Susana, en el Libro de Daniel. Susana, mujer “muy hermosa y temerosa de Dios” había sido casada con Joaquín, un hombre muy rico a cuya casa concurrían “los judíos por ser él el más ilustre de todos”, y junto a la cual tenía un jardín. “Hacia el mediodía, cuando el pueblo se había retirado, entraba Susana en el jardín de su marido para solazarse, y viéndola cada día los dos ancianos jueces entrar y solazarse, sintieron por ella una pasión vehemente.” Un atardecer la espieron escondidos en el jardín, mientras se bañaba, y cuando sus doncellas se retiraron y quedó sola, los dos viejos jueces se acercaron y le propusieron que accediera a sus deseos, “de lo contrario, daremos testimonio contra ti de que estabas con un joven y que por eso despediste a las doncellas”. Angustiada por la amenaza de ser acusada de adulterio por los jueces y, consecuentemente, de ser condenada a muerte, Susana no obstante se resistió, por lo que los viejos la denunciaron. La astuta intervención del profeta Daniel la libraría de la muerte y hará recaer el castigo sobre los jueces calumniadores y libidinosos. El relato dio lugar a uno de los temas más frecuentados por la pintura renacentista y barroca, y en él dejaron su firma algunos de los más grandes maestros.

La representación pictórica del relato oscila entre varias posibilidades de composición. En una de ellas la primacía de la escena corresponde al cuerpo de Susana, captado en todo el esplendor de su desnudez sobre un fondo de fronda y luz declinante, mientras los viejos acechan en un segundo plano, escondidos, y ella, con ayuda o no de sus doncellas, se seca o se acicala. Es el modelo fijado por Tintoretto en “Susana y los viejos” (1550), en el Louvre, y llevado a su perfección en el posterior “Susana en el baño”(1557) ([Imagen 13](#)), un modelo que tendrá en cuenta Goya en su miniatura en marfil “Susana y los viejos” ([Imagen 14](#)), un cuadro tenebroso y deformante, en el que la claridad y rotundidad del cuerpo femenino, en primer plano, contrasta con las caras brutales y desdibujadas de los viejos, en un segundo plano casi echado encima del primero, aunque mucho más oscuro.

El modelo alternativo equipara el protagonismo de los viejos al de Susana, y tiene dos versiones básicas, una más dramática y otra más cortesana. El punto de equilibrio entre las dos es la versión del Tintoretto “Susana en el baño”, de 1555, en el Museo del Prado ([Imagen 15](#)). En ella, los viejos, vestidos de manera cortesana, se han acercado a la mujer desnuda, y mientras uno de ellos le acaricia un seno, el otro parece hablarle y rendirle cortesía. La versión más cortesana es la del Veronese, de 1560, también en el Prado, con ropas de nuevo cortesanas y en un marco de artificiosa conversación, como si ella y los viejos negociaran. En esta misma clave interpretativa está la “Susana en el baño”, de 1614, de Pieter Lastman, cuadro en que los viejos, de nuevo vestidos al estilo cortesano, sorprenden a Susana y negocian con ella. No obstante, ya desde la versión de Artemisia Gentilleschi, de 1610, se impone un modelo dramatizador, en el que los viejos acosan a la joven, que se revuelve angustiada, tratando de protegerse. También en el cuadro del Guercino, de 1617, los viejos acechan muy de cerca de Susana que todavía no se apercibe de su presencia. En cambio, en las dos versiones de Rubens que conozco, la de 1609-10 y la de 1635, ambas tituladas “Susana y los viejos”, la primera de ellas en la Academia de San Fernando, los viejos acosan a Susana, que en esta primera versión trata de resguardarse con un lienzo blanco. En la misma clave escénica está la versión de Rembrandt de 1647, “Susana en el baño”, aunque en la primera de las suyas, la de 1636, los viejos son una presencia oculta en la oscuridad, que sin embargo sobresalta a Susana, que presa del temor se encoge sobre sí misma, tratando de ocultar su desnudez con ayuda de un lienzo blanco.

En todos estos cuadros, algunos de los cuales es más que probable que conociera Francisco Ayala⁷, los viejos son el agonista necesario de una escena que no existiría sin ellos, unos viejos que acechan, que negocian o que acosan. En el texto de Ayala no hay viejos, o al menos no están dentro de la representación. Y sin embargo, desde el título mismo hasta la sonrisa del espejo, en el desenlace, toda la escena, así como el recuerdo fehaciente del relato bíblico y de los cuadros que lo dramatizaron, dan fe de ellos. No están en la representación y sin embargo están en la significación. Susana es contemplada por sus ojos, que la crean y la desean, pero son también los ojos del narrador, y con ellos los ojos de los lectores, emboscados al otro lado de la página, *voyeurs* que aman a la criatura recién surgida de las aguas con ese deseo distanciado, casi frío, e impregnado de imágenes de cultura que es el deseo estetizado de los lectores.

⁷ Al menos los tres existentes en el Prado y el de la Academia de San Fernando.

Vosotros –parece querer decir aquel Ayala de 1929--, vosotros, lectores, mis semejantes, mis hermanos, vosotros sois los viejos.

L'Eliaana, abril de 2003.